

La photographie, la ville et ses notables

Hambourg, 1893

Christian Joschke



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/943>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 25 novembre 2005

Pagination : 136-157

ISBN : 2-911961-17-x

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Christian Joschke, « La photographie, la ville et ses notables », *Études photographiques* [En ligne], 17 | Novembre 2005, mis en ligne le 28 août 2008, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/943>

Ce document a été généré automatiquement le 4 mai 2019.

Propriété intellectuelle

La photographie, la ville et ses notables

Hambourg, 1893

Christian Joschke

NOTE DE L'ÉDITEUR

Attaché de recherche et d'enseignement à l'université de Strasbourg II, Christian Joschke est l'auteur d'une thèse de doctorat intitulée *Les Yeux de la nation. Photographie amateur et société dans l'Allemagne de Guillaume II*, sous la direction d'Éric Michaud à l'École des hautes études en sciences sociales.

L'auteur remercie Claudia Gabriele Betancourt pour son aide dans les archives du Museum für Kunst und Gewerbe, ainsi que Helmut R. Leppien pour ses aimables conseils sur Alfred Lichtwark..

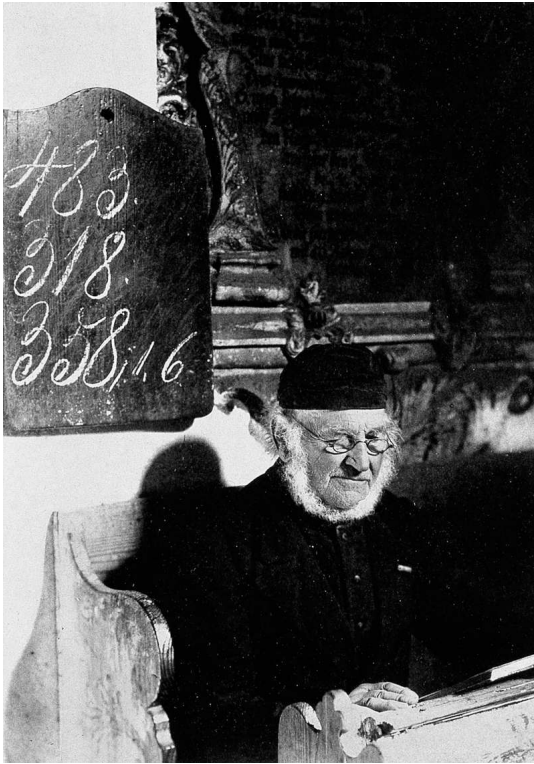


Fig. 1. A. Böhmer, « Im Kirchenstuhl », tirage au platine, 16,9 x 12 cm, 1893, coll. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg/ Christoph Irrgang, Karin Plessing. (Nota bene : le crédit de cette image, commun à toutes les illustrations de l'article, ne sera pas répété dans les légendes suivantes).

- 1 En 1893, le club photographique de Hambourg organise à la Kunsthalle, avec le soutien de l'élite hambourgeoise, une exposition de photographies d'amateurs, afin de rendre visibles les fruits de la popularisation de ce nouveau médium. L'intérêt unanime des élites de la ville pour cet événement surprend et incite à s'interroger sur les liens entre pratique des images, sociabilité et politique.
- 2 Si ce genre d'expositions photographiques et celle-ci en particulier n'ont jamais été étudiées dans cette perspective, c'est parce que l'historiographie a surtout tenté de les réinscrire dans le cadre des mouvements pictorialistes internationaux, leurs tendances esthétiques et leurs réseaux artistiques, négligeant ainsi une partie des acteurs sociaux, notamment les acteurs locaux, et le sens politique qu'ils donnaient à l'amateurisme artistique¹.
- 3 Or l'exposition de Hambourg se laisse facilement extraire des cadres stricts de l'histoire de l'art et inscrire dans la dynamique culturelle et politique de l'Allemagne de Guillaume II. L'étude de ce cas montrera pourquoi, à ce moment précis de l'histoire allemande, la pratique des images et la massification de la culture furent considérées par les élites comme un moyen de consolider la collectivité et de transformer l'idée même de citoyenneté grâce aux bienfaits de la créativité collective. Si les élites ressentaient ce besoin d'unité, c'est que, comme dans l'Europe tout entière, elles étaient sujettes à un sentiment de crise. Déclin des libéraux et de l'influence des notables sur fond de professionnalisation de la vie politique², crise des grandes références nationales quand, après l'unification politique et économique de la nation, l'unification sociale posait problème, critique, par les avant-gardes, d'une culture bourgeoise traditionnelle et d'un

idéalisme esthétique³ : autant de symptômes qui indiquaient le délitement de l'espace public⁴.

- 4 Face à ces difficultés, les élites traditionnelles usèrent de ce qu'on peut nommer des « stratégies culturelles » pour conserver leur rôle politique. Elles s'aiderent de la photographie amateur à la fois comme métaphore et comme levier : métaphore d'une participation des individus à la définition du collectif ; levier, grâce à leurs réseaux associatifs, d'une volonté intégratrice.

L'exposition de 1893

- 5 Autour du mois d'avril 1893, Ernst Juhl, secrétaire de l'Association des photographes amateurs (*Verein der Amateur-Photographen*) et Alfred Lichtwark, directeur de la Kunsthalle de Hambourg, décidèrent conjointement d'organiser, pour le mois d'octobre, une grande exposition de photographies d'amateurs dans les locaux de la Kunsthalle. À grands renforts de moyens, avec le soutien des institutions et de personnages officiels et avec l'aide du club photographique, les organisateurs réalisèrent une exposition qui allait marquer la politique locale hambourgeoise en donnant un sens à la démocratisation de la photographie.



Fig. 2. Affiche de l'exposition internationale de photographies d'amateurs, Hambourg, 1893.

- 6 Le projet d'exposition résultait de la rencontre entre deux personnages aux parcours très différents. L'un, aujourd'hui fort célèbre, Alfred Lichtwark (1862-1914), fils d'un meunier décédé précocement, cadet et seul garçon de sa famille⁵, devint instituteur et se mit à cultiver des ambitions universitaires lorsqu'il découvrit les conférences de Justus Brinckmann au musée d'Art et d'Industrie (*Museum für Kunst und Gewerbe*). Il décida de suivre des études supérieures à la faculté de Leipzig, devint ensuite assistant au musée d'art et d'industrie de Berlin, puis bibliothécaire. Son retour à Hambourg en 1886 comme

directeur de la Kunsthalle sonnait donc comme une consécration pour cet enfant de la ville, même si Hambourg faisait encore pâle figure sur la scène des musées d'art allemands. Il lui fallait relever le défi de faire de la Kunsthalle un grand musée d'art. Il lui fallait aussi traduire en actions sa méfiance face au particularisme hambourgeois. Son « attitude hostile à l'auto-satisfaction entêtée de la bourgeoisie de Hambourg dans l'Allemagne de Guillaume II lui valut de se faire attribuer par le sénateur Werner von Melle le "titre" d'un "bourgmestre des arts" qui devait gouverner dans toutes les questions relatives à l'art⁶ ». C'était donc un homme influent et une forte tête, qui, plus que personne dans la ville, incarnait l'institution artistique.

- 7 Ernst Juhl (1850-1915) était quant à lui fils d'une famille danoise de la bourgeoisie aisée, dont le père acquit en 1840 la citoyenneté hambourgeoise. Il avait suivi des études d'ingénieur à Hanovre (*Technische Hochschule*) entre 1873 et 1874, avant de revenir à Hambourg en 1879. Plus sûr de son goût de l'art que de son goût des affaires, il abandonna au terme d'un peu plus de quinze ans ses ambitions d'entrepreneur : il avait fondé l'entreprise Juhl & Glüenstein en 1879 et, en 1893, Juhl & Cordes, deux entreprises dont les activités cessèrent en 1896. L'année de l'exposition, en 1893, il prit des fonctions, avec son ami Walter von Ohlendorff, dans l'association des photographes amateurs (*Verein der Amateur-Photographen*) fondée en 1891, un club issu des milieux aisés de Hambourg. Ce fut le début d'un long engagement dans la production photographique ; il s'y consacrait comme amateur d'art plus que comme photographe. Après l'exposition, il commença une collection de photographies pictorialistes, qui fut léguée à sa mort en 1915 à la Landesbildstelle, puis au Museum für Kunst und Gewerbe de Hambourg⁷.
- 8 Ces deux personnages s'associaient autour d'un projet original. Il s'agissait non seulement « de montrer à un plus grand public l'art des photographes, en éclosion mais encore dans l'ombre⁸ », mais aussi de réaliser une exposition exclusivement réservée aux amateurs, autrement dit aux personnes impliquées ni dans le commerce, ni dans l'industrie photographique, des personnes à l'ambition purement créative, relevant de la classe de loisir décrite plus tard par Thorstein Veblen⁹ ; c'était une exposition démocratique, ouverte à la participation du grand nombre, faite pour récompenser les meilleurs photographes sur un large choix de clichés.
- 9 L'efficacité et la rapidité de la réalisation illustraient les bons rapports entre le monde associatif et les institutions de la ville. Porté par la Kunsthalle en la personne de Lichtwark, le projet fut en réalité mené à bien par Juhl et Walter von Ohlendorff. Ils étaient respectivement secrétaire et président du club photographique. Dans leur tâche, les organisateurs recevaient le soutien logistique des institutions de la ville : afin d'entrer en contact avec les associations photographiques de tous les pays, ils exploitaient les réseaux consulaires, affichés fièrement dans le feuillet de présentation¹⁰.
- 10 L'exposition fut inaugurée six mois plus tard, le 1^{er} octobre 1893, en présence de multiples personnalités officielles, le maire, des sénateurs, les membres nombreux de la société civile. Avec un budget de plus de 16 517 marks¹¹, elle avait réussi à mobiliser 417 photographes¹², à représenter une dizaine de pays ; elle avait donc exploité allègrement les ressources du réseau amateur.

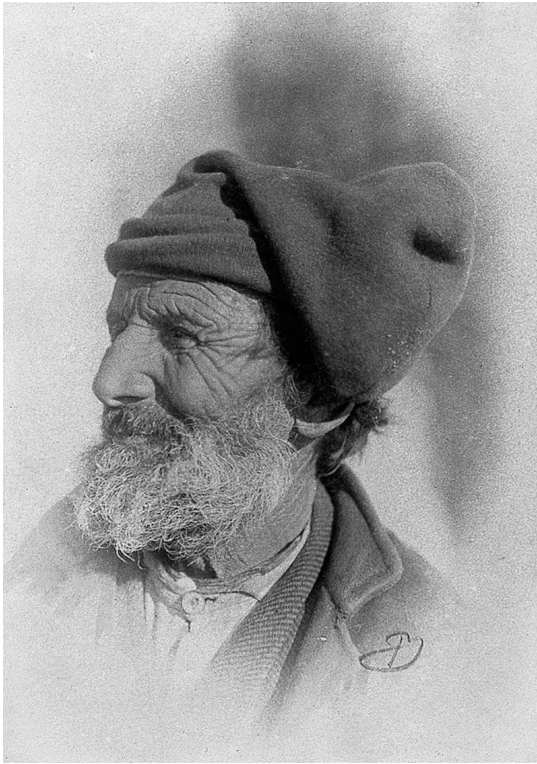


Fig. 3. A. Böhmer, « Italienischer Schiffer », tirage au platine, 16,5 cm, 1893.

- 11 Malgré une certaine perplexité du public – « pour le public, c'était comme si un congrès de sciences de la nature voulait utiliser une église comme salle de réunion¹³ » –, cet événement fut salué à Hambourg, car on y voyait la consolidation d'une culture héritée du XIX^e siècle. Cette culture était celle des sociétés industrielles, promptes à valoriser l'image technique et sa diffusion, quels que soient les horizons de ses applications. Certes, tous ne percevaient pas encore ou ne saisissaient pas l'ambition esthétique qu'Alfred Lichtwark allait marteler pendant toute la durée de l'exposition et l'on associait à la photographie des ambitions scientifiques et techniques. Dans son commentaire, un journaliste du *Deutsches Blatt* soulignait les diverses applications de la photographie aux sciences et aux arts, éventail exhaustif rappelant les expositions universelles :

« Parler ici de sa signification pour la science nous mènerait trop loin, remarquons seulement que l'exposition propose d'excellents résultats de photographies prises de loin (téléphotographies) et d'instantanés (jusqu'à 1/1 000 de seconde) et d'ailleurs aussi un nombre important de prises de vue réalisées lors d'expéditions scientifiques. Dans le domaine du portrait, du genre et du paysage les résultats sont à tout point de vue excellents voire extraordinaires, en particulier dans celui du portrait qui est en fait le domaine de l'amateur¹⁴. »

- 12 Le journaliste plaçait ainsi sur le même plan les différentes utilisations de la photographie, faisait de la téléphotographie et de l'instantané un genre au même titre que le portrait ou le paysage, dans une communion parfaite des arts et de la technique. La photographie reflétait l'espoir d'une science dynamique, d'une économie novatrice et d'une culture du goût. Elle renforçait ainsi l'argumentaire forgé par les arts appliqués tout au long du XIX^e siècle, confortait une tradition, consolidait les liens entre art et industrie à la faveur d'une modernité triomphante¹⁵.
- 13 L'exposition marquait pourtant un infléchissement, lui aussi abondamment commenté¹⁶. Elle ouvrait la voie à une série d'expositions pictorialistes à Hambourg, qui mobilisaient

un réseau international de clubs prestigieux – le Camera Club de Vienne, le Linked Ring, le Photo-Club de Paris, plus tard, les Américains Edward Steichen et Alfred Stieglitz¹⁷. Elle amorçait ainsi un mouvement artistique, également très bien représenté à Hambourg – par les frères Hofmeister – et encadré par ceux-là mêmes qui avaient organisé l'exposition de 1893 : Juhl, Ohlendorff et un troisième personnage, Eduard Arning.

- 14 Cet infléchissement esthétique est souvent considéré comme le compromis entre l'institution – incarnée en l'espèce par Alfred Lichtwark – et ce que Pierre Bourdieu aurait appelé le « champ de production photographique¹⁸ ». L'exposition aurait ainsi marqué une étape décisive dans l'institutionnalisation de la photographie comme art – n'est-ce pas un musée des beaux-arts qui, pour la première fois, choisit d'exposer des photographies ? –, signe, si rare à l'époque, de légitimité culturelle. Dans cette rencontre entre Juhl et Lichtwark, le champ de production semblait donc relayé par le musée d'art de Hambourg pour accomplir sa reconnaissance culturelle.
- 15 L'horizon artistique serait donc le seul avenir légitime de la photographie et cette exposition aurait placé ce médium sur la voie de la reconnaissance. Pourtant, l'argument pédagogique d'Alfred Lichtwark, incompatible avec la stricte reconnaissance culturelle, allait révéler d'autres enjeux.

L'argument pédagogique

- 16 Cette interprétation doit en effet tenir compte d'un élément majeur : l'ouverture à un large public d'amateurs, autrement dit le caractère "démocratique" de l'événement. Le jury d'admission, en décidant d'accrocher plus de 6 000 clichés, en représentant plus de 417 photographes a fait explicitement un choix de non-sélectivité. Le double discours des organisateurs ne trompait pas : s'ils déclaraient à la presse avoir trié sur le volet les photographies, n'avoir sélectionné que les meilleures¹⁹, toujours est-il que l'ensemble des envois ne totalisait que 7 000 clichés et qu'ils en admettaient l'immense majorité. De plus, dans les revues d'amateurs, le discours était anti-élitiste, incitait chacun à envoyer une photographie et affichait le caractère démocratique de l'exposition.
- 17 Cette tolérance, cette ouverture aux amateurs novices étaient assumées par Lichtwark, dans un discours stimulant. En convoquant l'argument pédagogique, il prenait clairement le parti de la démocratisation contre l'élitisme de la consécration culturelle²⁰. Son argumentaire fut présenté tout de suite après l'ouverture de l'exposition, sous forme de trois conférences tenues les dimanches 9, 15 et 22 octobre 1893 à la Kunsthalle. Elles furent publiées sans délai dans la presse quotidienne (*Der Hamburgische Correspondent*, 15, 22, 29 octobre et 5 novembre), puis reprises l'année suivante sous forme de livre par l'éditeur Wilhelm Knapp (éditeur notamment de la revue *Photographische Rundschau*). Sans doute Lichtwark souhaitait-il profiter de l'attention créée par l'événement dans les milieux photographiques et ailleurs dans le grand public. Il s'adressait aux amateurs, les accompagnait dans leur recherche d'arguments culturels, de signification de leur pratique des images. La première conférence s'intitulait "L'importance (*Bedeutung*) de la photographie amateur" ; ici, la polysémie du mot "*Bedeutung*" (importance, sens, signification) impliquait que si la pratique photographique des amateurs était importante, il fallait lui donner une signification, la justifier aux yeux de la société²¹. Il comblait ainsi la lacune "structurelle" d'un milieu incapable d'avoir sur lui-même une vision englobante.

- 18 Il faut comprendre ces trois textes en tenant compte du parcours personnel de Lichtwark. Dans les années qui suivirent sa nomination à la tête de la Kunsthalle (1886), il avait publié des articles sur l'éducation artistique, visant à faire reconnaître l'utilité de cet enseignement dans les écoles et en particulier dans les écoles techniques²² (*Gewerbeschulen*). Il continuait ainsi à s'occuper d'arts industriels, avec lesquels il avait commencé sa carrière : rappelons-le, après avoir suivi les conférences de Brinckmann, directeur du Museum für Kunst und Gewerbe de Hambourg, Lichtwark avait été bibliothécaire du musée d'arts industriels de Berlin²³. Depuis sa nomination à la Kunsthalle, il avait, de plus, tenu à encourager les loisirs artistiques, en accueillant par exemple dans son musée une exposition de l'Association des femmes artistes²⁴ (*Verein der Künstlerinnen*). C'est donc comme éducateur esthétique qu'il percevait sa charge à la tête du musée – son successeur Gustav Pauli voyait en lui un « éducateur du peuple²⁵ » (*Volkserzieher*). Et l'exposition photographique de 1893 joua un rôle catalyseur pour le développement du concept de « dilettantisme », l'éducation esthétique par la pratique d'un art²⁶.
- 19 En situant la photographie dans l'éventail des loisirs artistiques – « La photographie, plus jeune branche à l'arbre du dilettantisme », déclara-t-il en ouverture de sa première conférence²⁷ –, il pouvait invoquer une tradition philosophique longue. Celle-ci alignait les noms de Goethe, de Schiller, de Wagner pour aboutir dans les sombres courants néo-romantiques auxquels Lichtwark s'adossait – Paul de Lagarde, Julius Langbehn, Ferdinand Avenarius, Paul Schultze-Naumburg. Le terme de « dilettantisme » renvoyait pour lui à la pratique des arts en amateur. Mais pour en proposer une philosophie, il lui fallait justifier moralement une pratique qu'il voulait constructive et lutter contre un siècle de préjugés hostiles à l'oisiveté : Lichtwark distinguait le « bon » du « mauvais dilettantisme », l'amateurisme ignorant, improductif, de l'amateurisme noble, appliqué, orienté vers le progrès spirituel, seul ferment efficace du lien d'une communauté. Moraliser les loisirs artistiques, c'était, pour lui, lutter contre un capitalisme cynique et mesquin²⁸ et donner au peuple un nouveau souffle.
- 20 La légitimation de la photographie par la reconnaissance esthétique s'aidait, on l'a vu, d'arguments qui dissociaient l'art de tout objectif, de tout but. Or Lichtwark décrivait avec précision l'horizon de la pratique photographique. Elle était pour lui le *moyen* d'une éducation esthétique du peuple et non une *fin en soi*. Plutôt que de produire des objets purs, abstraits de tout objectif, la pratique photographique des amateurs devait servir à l'intériorisation des cadres de la production artistique.
- 21 Lichtwark considérait cette pratique comme le moteur d'une disposition esthétique. Pour que le peuple visé par cette éducation esthétique soit capable d'un jugement de goût personnel, autonome, indépendant, il fallait que lui-même soit familier de la création artistique. Lichtwark incitait les photographes, non à assimiler les critères figés d'une canonisation des œuvres d'art, les catégories d'interprétation, une critique esthétique et formaliste, mais au contraire à abandonner les cadres conventionnels du jugement de goût²⁹ ; il les incitait à développer eux-mêmes leur propre expérience. Il décrivait la création comme une expérience partagée, appelée à fonder un sentiment esthétique commun. Il relativisait le statut de l'œuvre d'art et remettait en cause le processus même de canonisation par les institutions culturelles. Ainsi, en décrivant les cadres de la diffusion d'un art sans œuvres, d'un goût spontané, Lichtwark savait pour ainsi dire la dynamique de la légitimation culturelle, qui assignait les mots de la critique aux objets de l'art et les objets de l'art aux lieux de son culte. Il ne s'agissait plus d'instituer, de

légitimer les produits de l'art grâce au discours esthétique et à leur présence dans le musée, mais de transmettre le sentiment esthétique.

- 22 Quant à l'autonomisation du champ de production photographique, Lichtwark, sans le dire explicitement, en balayait les prétentions d'un revers de main. Car pour lui, les vertus de cette pédagogie étaient nombreuses et s'étendaient sur des niveaux bien différents. Ses arguments pédagogiques se nourrissaient indistinctement du domaine de l'art, de celui de l'économie ou de la politique. Les frontières du champ artistique étaient franchies en permanence.



Fig. 4. E. Arning, « Heidehof », papier albuminé, 16,4 x 22,7 cm, 1891.

- 23 Ainsi, le thème du « décroisement » inhérent au dilettantisme, l'aspiration à une unité, à une cohérence, était-il un argument esthétique, puisqu'il fallait privilégier l'unité de la composition aux dépens des détails de la prise de vue ; un argument économique car il fallait lutter contre la spécialisation professionnelle et favoriser les influences transversales ; un argument sociologique et politique, enfin, parce que contre le cloisonnement socio-professionnel, contre la loi des titres et la ségrégation par métiers, il fallait revendiquer l'unité d'une nation. Il en était de même de la métaphore corporelle, utilisée pour comparer l'appareil photographique à l'œil du photographe, pour faire croître le corps économique, pour relier les organes du corps social. Enfin le thème de l'éducation-formation (*Bildung*) traversait lui aussi les niveaux auxquels s'appliquaient ses vertus : il fallait éduquer le regard, construire une économie nationale en formant les consommateurs, édifier une nation comme un seul et même sujet.
- 24 Comme Julius Langbehn ou Ferdinand Avenarius, Lichtwark voulait relier les différents niveaux de la vie moderne. Il proposait une coupe transversale de la société allemande et de ses domaines de production symbolique, pour donner au « dilettantisme » toute son efficacité. De sorte que si les photographes amateurs s'en trouvaient valorisés, ils ne pouvaient pourtant pas revendiquer par ces arguments l'autonomisation du champ de production photographique et l'exclusivité des critères de jugement esthétique. Toute la société devait être concernée par l'éducation esthétique.

- 25 En définitive, les discours qui sous-tendaient la pratique des amateurs ne visaient pas tous, loin s'en fallait, l'horizon de sa légitimité artistique et de son autonomie. L'exposition ne doit donc pas être comprise comme une *étape* dans le parcours de l'image photographique vers son nouveau statut. Il ne s'agissait nullement de valider officiellement et *a posteriori*, par une sorte de procès de légitimation, par l'application à la photographie des "règles de l'art", des produits générés en dehors des cadres institutionnels. La photographie amateur relevait ici d'enjeux sociaux plus larges, car elle s'inscrivait dans le cadre d'une sociabilité urbaine investie par les notabilités locales.

Sociabilité associative et identité urbaine

- 26 La transversalité du discours de Lichtwark, sa vocation universelle traduisaient une réalité associative urbaine. Les clubs allemands et en particulier le club de Hambourg étaient très bien intégrés dans la vie publique. De sorte que l'exposition de 1893 ne visait pas à rendre visible, encore moins à consacrer des produits d'une avant-garde autonome. Elle impliquait toute la vie publique dans la production de l'événement. Elle était elle-même une création collective, impliquant certes les amateurs et l'institution muséale, mais aussi les élites locales autour d'un projet qui dépassait la question de la légitimité artistique. Ce projet touchait à la cohésion sociale et à l'identité urbaine ; et cette théorie de l'image qu'elle fit naître en déployant l'argument pédagogique connut une fortune d'autant plus brillante qu'elle était le fruit d'un consensus.



Fig. 5. E. Arning, « Ringende Japaner », papier albuminé, 6,7 x 19,3 cm, 1889.

- 27 Les clubs fédéraient un public nombreux. Ils ne cessèrent de valoriser la pratique d'une foule anonyme. Ils se considéraient comme un « espace public³⁰ » tolérant, ouvert, intégrateur. Guidés tantôt par une logique commerciale – surtout dans la revue *Der Amateur-Photograph* de Liesegang –, tantôt par un idéal démocratique, ils aspiraient à fédérer la pratique de nombreux amateurs, à transmettre l'enseignement de la photographie. Avant que ne se développent les cours privés de photographie, les clubs étaient le seul endroit où apprendre les rudiments de la prise de vue et du développement. Comme de nombreux autres clubs, l'association de Hambourg était un cadre pour l'échange des savoirs pratiques.
- 28 Le club de Hambourg entretenait par ailleurs de bonnes relations avec d'autres institutions, notamment un institut météorologique et le muséum d'histoire naturelle. Le

muséum représentait une tribune pour des vulgarisateurs de sciences, qui exposaient en 1894 notamment, grâce à des projections de diapositives, les avancées de la photographie dans divers domaines scientifiques³¹. La même année, le club envoya des photographies de Hambourg au musée historique, pour témoigner des conséquences d'un violent orage survenu l'hiver précédent³². La solidarité avec d'autres institutions de la ville se renforçait donc et le club assurait ainsi une continuité avec les réseaux de cet espace public urbain.

- 29 Les associations jouaient également un rôle important dans le renforcement des notabilités locales. À Hambourg, le club créé en 1891³³ rassemblait des personnes domiciliées en majorité dans les beaux quartiers de Hambourg³⁴. En 1893 s'imposèrent les trois grandes figures : Ernst Juhl, Walter von Ohlendorff et Eduard Arning. Trois personnages qui rapprochèrent ce club d'un cercle de notables puissants, proches des milieux libéraux et des institutions de la ville.
- 30 Le soutien inconditionnel de Lichtwark à Ernst Juhl est aussi l'indice d'une forte intégration du club dans les structures urbaines. Lorsqu'en 1895, après le départ d'Ohlendorff pour la Grande-Bretagne, le club se scinda en deux et que Juhl décida avec Arning de refonder un nouveau club indépendant, Lichtwark accepta que Juhl reçût son courrier à la Kunsthalle³⁵. De plus, dans le prolongement de cet épisode, le club put se domicilier dans les locaux du Patriotisches Gebäude, l'immeuble de la Société patriotique, la plus ancienne société artistique et littéraire de Hambourg.
- 31 Tous ces indices nous permettent donc de relativiser l'hypothèse d'une similitude avec le champ artistique. En effet, si on a coutume de reconnaître dans ce phénomène associatif les logiques du monde de l'art de cette même époque, c'est qu'on interprète le développement des clubs photographiques en analogie avec la création des avant-gardes artistiques³⁶. On s'appuie ainsi sur l'exemple des clubs anglo-saxon – le Camera Club de Stieglitz – et britannique – le Linked Ring³⁷ –, qui se sont écartés d'un public trop conservateur et revendiquaient l'exclusivité dans la production des normes de jugement de leur art. Ces deux clubs épousaient ainsi la destinée des avant-gardes, elles aussi en rupture avec l'espace public bourgeois³⁸.



Fig. 6. H. Ehfurth, « Thüringer Bauer », tirage au platine, 11,3 x 15,2 cm, 1893.

- 32 Or, une telle rupture n'a jamais eu lieu à Hambourg, ni ailleurs en Allemagne³⁹. Fondé en 1891, le club d'amateurs hambourgeois avait certes été créé au début d'une phase de renouvellement du tissu associatif de la ville ; renouvellement auquel il participait. Mais en aucune façon il ne rompait avec les anciennes formes de sociabilités artistiques. En aucune façon il ne participait de ce qu'Aby Warburg appelait plus tard avec beaucoup de mépris le « lupanar des âmes » (*Seelenpuff*), c'est-à-dire cette constellation de petites associations d'esthètes, de pédagogues ou d'illuminés qui apparaissait à Hambourg comme partout ailleurs en Allemagne à la fin du siècle⁴⁰. Il se situait au contraire dans la tradition noble des sociétés littéraires et artistiques de l'*Aufklärung* (les Lumières).
- 33 À Hambourg, cette tradition s'était érigée un siècle et demi auparavant sur les bases d'un idéal libéral, de structures sociales intégratrices et grâce à un réel pouvoir de décision des associations. La Société patriotique créée en 1765 était la première société littéraire et artistique d'intérêt public à Hambourg. Elle assumait efficacement la fonction d'une institution de promotion des arts, de protection sociale et de tribune politique⁴¹ :
- « Il y eut des époques, écrit Lichtwark, où son influence était plus forte que n'importe quel organe de l'État. [...] Entre 1765, l'année de sa fondation, et 1870, la Société d'encouragement des arts et des arts appliqués [la Société patriotique] était une sorte de ministère des cultes bénévole, qui exerçait simultanément la fonction de parlement. Jusqu'en 1859, ses assemblées étaient les seules occasions de discuter publiquement les affaires de Hambourg. Les réunions d'une assemblée dynastique [le Sénat] avaient lieu sous le sceau du secret professionnel, et l'on ne publiait que les délibérations⁴². »
- 34 Cette association était le lieu public d'une confrontation et de circulation des idées, d'un débat ouvert. Elle recrutait certes par cooptation, mais de manière tolérante, ce qui la distinguait nettement des corporations ou des confréries : s'y réunissaient des personnes de toute confession, de tout état et de toute profession.

- 35 Les associations qui allaient être fondées à sa suite garantissaient également le respect des institutions de la République de Hambourg et elles véhiculaient aussi les idées du libéralisme. En prenant des responsabilités dans le club photographique de Hambourg, nos trois bourgeois, Juhl, Arning et Ohlendorff, décidaient eux aussi d'assumer un rôle hérité de l'ancienne société civile. Ils s'intégraient dans le tissu associatif et affichaient les mêmes principes que les plus anciennes sociétés : la garantie de la publicité de leurs activités et la conscience d'adhérer au corps de la ville, les citoyens⁴³ (*Bürger*). Ils étaient animés par cette fierté citoyenne (*Bürgerstolz*) si propre à Hambourg⁴⁴.
- 36 Ces quelques indices nous ont donc éloignés de la question de la consécration de la photographie et de l'analogie avec les avant-gardes : le poids des notables dans le club, ses relations aux institutions de la ville et aux autres sociétés artistiques, la politique d'ouverture de l'exposition, tous ces éléments indiquaient une autre direction. Ainsi, en cherchant à cerner la typologie du club hambourgeois, deux modèles se sont proposés à nous : celui des avant-gardes et celui des sociétés littéraires et d'intérêt public. Certes le club photographique ne correspond ni tout à fait à l'un, ni tout à fait à l'autre de ces deux modèles, mais il semble plus éloigné du premier que du second. Nos indices semblent le placer dans le sillage des anciennes sociétés et révéler une conscience collective, une fidélité aux institutions de la ville, une volonté de faire corps avec la république hanséatique. Or si tel est le cas, l'exposition montrerait un aspect négligé par l'historien, trop fixé sur la question de l'art : le rôle spécifique des images et de la créativité organisée dans la définition du corps républicain. La politique des images viserait ainsi moins à renouveler le champ de l'art qu'à consolider l'identité collective en prônant l'expression spontanée d'un goût commun à tous.

Économie du don et partage de l'espace symbolique

- 37 Quel est le lien spécifique qui se noue entre l'histoire de Hambourg et cette pratique nouvelle de loisirs artistiques ? Comment la vie de cette ville hanséatique a-t-elle influencé la vocation des images et de la créativité collective, le discours et les idées que véhiculait la photographie ? La liste des donateurs engagés dans ce concours photographique de l'exposition, réunissant des intervenants très divers, peut nous aider à répondre à ces questions, car il exhibait les solidarités urbaines et faisait intervenir une élite nombreuse.
- 38 Les concours photographiques n'étaient pas nouveaux. Ils étaient doublement inspirés des *Kunstvereine* (sociétés d'amateurs d'art) et des anciennes sociétés photographiques. Ces dernières récompensaient les inventions techniques ou les nouveaux procédés chimiques grâce à des prix financés par l'industrie photographique dans des domaines déterminés à l'avance, en vue d'orienter la recherche. Mais dans les années 1880, apparut un nouveau type de concours : des concours réservés à de simples usagers, récompensant des clichés pour leurs qualités esthétiques ou techniques. Loin de faire progresser la science et sans guère afficher de bonne volonté culturelle, ces concours étaient plutôt le fait d'intérêts commerciaux : les éditeurs spécialisés et les fabricants cherchaient ainsi à stimuler les photographes, à doper la consommation⁴⁵.
- 39 Dès le milieu des années 1890, ces pratiques allaient être remises en question dans les cercles plus élitaires des photographes pictorialistes. Les élites photographiques voyaient en elles le gage d'une médiocrité institutionnalisée et lui opposaient une sévère sélection

dans le choix des œuvres à exposer. Les salons viennois, londoniens, bruxellois et parisiens allaient appliquer des critères drastiques de sélection et n'accrocher que les meilleurs clichés, plutôt que se soumettre à un principe démocratique plus proche, à leurs yeux, de la foire aux bestiaux que de l'exposition d'art.

- 40 En 1893, cette critique n'avait pas encore été formulée et ceux qui allaient former le petit cercle des pictorialistes de Hambourg distribuaient les prix en nombre conséquent. Pourtant, nulle visée commerciale ne présidait à cette copieuse remise de médailles. Aucune revue, aucun éditeur, aucun fabricant de chimie ou de matériel ne se tenait derrière cette exposition-concours. Du moins n'apparaissaient-ils ni dans le budget de l'exposition, ni dans la remise des prix. Les motivations de ceux qui firent placer leur nom solennellement à côté de chacun des cinquante prix ne paraissent pas évidentes à première vue.
- 41 Ceux qui délivrèrent les prix n'étaient pas liés directement aux intérêts du club et ne participaient pas directement à l'organisation de l'événement. Ils apparaissaient uniquement comme donateurs dans le cadre d'une remise de prix essentiellement honorifique⁴⁶. Leur contribution à l'événement s'inscrivait dans un cadre public et solennel. Il fallait être vu en tant que donateur, en tant qu'instance bienfaitrice.
- 42 Ce don n'était pas un acte purement gratuit en faveur de l'"intérêt général". Il était lié à un don en retour, à une contre-prestation, qu'elle soit matérielle ou immatérielle, individuelle ou collective⁴⁷. Par ce geste, les donateurs s'inscrivaient à la fois dans un réseau d'interdépendances, dans une configuration sociale spécifique à Hambourg, et dans une chaîne événementielle faite de moments inséparables. Mais quel était ce réseau d'interdépendances et que reliait cette chaîne ?



Fig. 7. R. Eckemeyer, « Auf dem Wasserlilienteich im Boot », tirage au platine, 23,6 x 18,1 cm, 1893.

- 43 La liste des prix et de leurs donateurs donnait à voir un éventail presque complet des institutions et de la société civile de Hambourg. À l'exception d'une entreprise et de deux

personnes privées, les donateurs étaient tous des associations ou institutions : après le Sénat en première position venaient la Société patriotique de 1765, le Künstlerverein de 1832, le Kunstverein de 1818, le “prix des Dames”, puis les corps de métiers – ingénieurs, paysagistes, etc. –, enfin une société savante, la Société zoologique. Seule une société, la Gesellschaft von Freunden der Photographie de Berlin, était étrangère à Hambourg, toutes les autres émanaient de la ville.

- 44 La hiérarchie des prix quant à elle – le Sénat, on l’a dit, précédait la société civile, puis venaient des entreprises ou des donateurs privés – rendait sensible une caractéristique essentielle de la société hambourgeoise : l’ambiguïté de la position de la société civile. Les sociétés littéraires et artistiques comme la Société patriotique avaient un rôle d’académie ou d’institution culturelle et véhiculaient aussi l’attachement aux institutions républicaines de la bourgeoisie hanséatique : la notion de citoyenneté, leur rôle de relais entre les prises de décisions et le débat public renforçaient la conscience politique générale, inspiraient le respect des institutions. Cependant, leurs idées progressistes et libérales les avaient parfois inscrites en faux contre un Sénat conservateur. Elles avaient revendiqué des réformes tardant à se mettre en place, comme le renforcement du pouvoir de la chambre basse (*Bürgerschaft*), la baisse du prix du cens et l’élargissement de l’électorat⁴⁸. L’ordre des prix reflétait cette ambiguïté : il donnait une importance démesurée aux associations, aux sociétés littéraires et artistiques ; mais il les subordonnait à la position du Sénat. La société photographique organisatrice de l’exposition faisait donc appel à une société civile dans le respect des institutions municipales – le maire avec son discours d’inauguration et le Sénat comme donateur –, tout en s’inscrivant dans la tradition libérale des sociétés artistiques et littéraires.
- 45 Tous les acteurs collectifs de la société civile de Hambourg prenaient part collectivement à un événement d’autant plus marquant qu’il suscitait l’assentiment général. Or, comment comprendre ce geste collectif ? Qu’est-ce qui réunissait autour de cet événement tous les acteurs de la société civile ?

Image, politique et choléra

- 46 L’exposition s’inscrivait dans le contexte particulier d’une catastrophe sanitaire, l’épidémie de choléra de 1892 qui allait déclencher une crise politique et identitaire⁴⁹. L’immobilisme du Sénat de Hambourg face aux nombreuses épidémies au cours des décennies, la lenteur à prendre des mesures d’isolement et de purification sanitaire avaient marqué un siècle de « mort à Hambourg⁵⁰ ». En 1892, l’immobilisme laissa l’épidémie se développer dans les quartiers pauvres de la ville et provoquer les ravages d’une surmortalité considérable⁵¹. La désolation excitait l’opposition qui s’en prenait alors aux élites. Le parti social-démocrate réclamait l’élargissement de la citoyenneté pour une représentation plus égalitaire, tandis que le Sénat maintenait frileusement les masses en dehors du jeu politique par un système censitaire. Ce mécontentement se cristallisait en un désaveu généralisé des notables et des classes dirigeantes⁵² et en un antisémitisme croissant⁵³. Les forces politiques traditionnelles étaient placées au pied du mur.
- 47 Le Sénat conservateur n’était pas le seul à souffrir de ce désaveu. La société civile libérale avait montré son incapacité à jouer le rôle de protection sociale qui faisait autrefois toute sa force. Dans les quartiers populaires, les syndicats étaient plus efficaces à lutter contre

les conséquences du choléra. Cette crise était donc tant une crise sanitaire, qu'une crise politique. La frange libérale allait être évincée d'un jeu politique marqué par la dualité entre conservateurs d'un côté et sociaux-démocrates de l'autre. Dès lors, l'équilibre séculaire entre les trois pôles de la vie publique n'était plus assuré : collectivité, société civile et État n'entretenaient plus les mêmes rapports et le rôle de la société civile menaçait de décliner fortement. C'est pourquoi elle fut prompte à offrir son soutien à toute initiative qui pût lui rendre une importance symbolique.

- 48 Si toutes ces forces sociales se retrouvaient pour soutenir cette exposition, c'est qu'elle répondait à cette double crise politique et sanitaire. Elle incarnait le désir de concorde sociale, de pacification des classes populaires, de regain d'une confiance en déclin. Le Sénat et la société civile libérale souffraient du même désaveu. Ici, la photographie amateur apparaissait comme le moyen de ce consensus. D'une part, parce que le discours esthétique sur la photographie ne tenait pas compte des luttes entre les artistes modernes et le public bourgeois. D'autre part, parce que les amateurs maintenaient un espace public homogène, ouvert à la circulation des savoirs pratiques, un espace d'échanges réciproques, qui était la condition pour la production sereine de normes culturelles. La photographie amateur préservait à leurs yeux les conditions d'une culture bourgeoise commune.

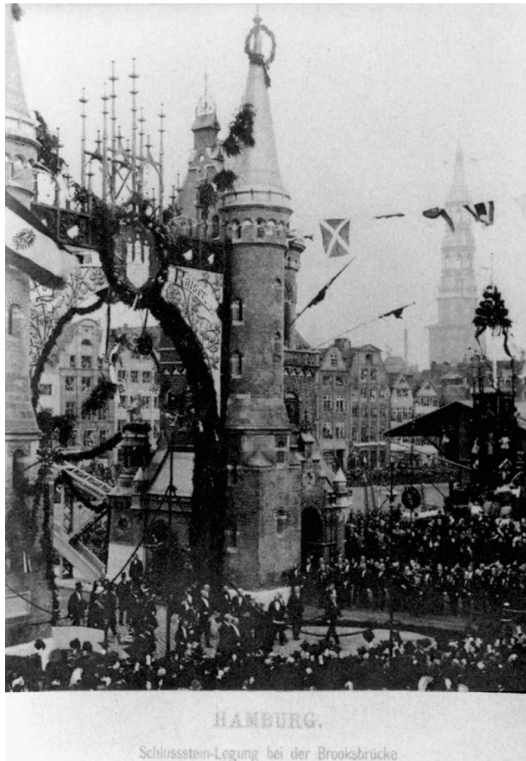


Fig. 8. F. Strumper, inauguration par Guillaume II du port libre au moment du Zollanschluss, papier albuminé, 12 x 9 cm, 29 oct. 1888.

- 49 Mais l'objet du consensus se précisait encore lorsque, dans l'exposition, apparaissaient les transformations de l'identité hanséatique de la ville. Depuis les années 1860, l'identité hambourgeoise, fondée jusque-là sur son autonomie et son isolement, perdait progressivement ses marques à la faveur d'une ouverture économique et politique. Les guildes avaient été abolies en 1865 pour favoriser la liberté du travail. Les fameuses portes fermées de la ville s'étaient entrouvertes aux travailleurs extérieurs et aux

entreprises nouvelles. Son identité faiblissait ensuite parce que dès la guerre austro-prussienne (1866), Hambourg, en se rangeant du côté prussien, avait dû renoncer, pour conserver une autonomie politique, à ses prérogatives, notamment en matière diplomatique et postale. Elle avait décliné enfin, lors de son adhésion à la zone de libre-échange en 1888, qui lui faisait renoncer aux tarifs douaniers sur les produits exportés vers les pays allemands. Les portes fermées de la ville avaient fini de s'ouvrir complètement.

- 50 Certes, les libéraux avaient désiré et accompagné tous ces changements. Mais ils avaient ainsi rendue obsolète l'image que les Hambourgeois affichaient de leur ville. Le sigle qui représentait les portes fermées de la ville n'avait plus lieu d'être. Les Hambourgeois comme Lichtwark voyaient l'avenir de la ville dans le rattachement à l'Allemagne et dans la construction nationale. Et la visite de Guillaume II à Hambourg, en 1888, avait justement vocation à honorer ce rattachement. Symboliquement, il fit mettre le cygne de la Walkyrie en proue du bateau qui lui fit traverser l'Alster et ouvrit les portes de la ville⁵⁴.
- 51 L'identité ancienne de la ville, son particularisme, s'était transformée pour se fondre dans le destin d'une nation, mais aucune proposition symbolique forte n'avait accompagné cette mutation – à part bien sûr le cygne de Guillaume II et les festivités de 1888. Or, Lichtwark proposait un discours valorisant et non plus négatif de l'ouverture sur l'Allemagne. Dans sa théorie du dilettantisme, il rejoignait les mouvements de réforme esthétique et culturelle qui s'exprimaient partout en Allemagne, à Dresde comme à Hambourg, des mouvements qui prônaient tous l'unité de l'esprit national de la communauté germanique⁵⁵. L'éducation esthétique visait à souder la communauté par un lien invisible, intérieur. Et dans ce jeu de surenchère en philosophie esthétique, la ville hanséatique avait un rôle spécifique. « Porte ouverte sur le monde⁵⁶ », elle était en mesure de fédérer le dilettantisme à l'échelle mondiale, en réactivant ses réseaux diplomatiques⁵⁷. Elle pouvait proposer une sorte d'exposition universelle du dilettantisme, afin de mettre au jour les lacunes et les records de l'activité artistique en Allemagne. Elle permettait d'importer les courants culturels venus de l'étranger, en particulier de l'Angleterre. La Grande-Bretagne avait un lien fort avec le négoce à Hambourg. Désormais elle fournissait aux Allemands, avec William Morris et John Ruskin, des exemples marquants du dilettantisme.



Fig. 9. P. Düpfke, dipôme d'honneur de l'exposition de photographies d'amateurs, Hambourg, 1893.

- 52 L'identité nouvelle d'une ville ouverte et le désir de concorde furent donc la raison de ce rassemblement impressionnant d'une bonne partie des acteurs collectifs de Hambourg. L'exposition exhibait au reste de l'Allemagne le dynamisme des institutions culturelles et l'unité du corps de la ville. Elle montrait une ville ouverte sur l'Allemagne de Guillaume II. Symboliquement, le sigle de l'Association des photographes amateurs concentrait en peu d'éléments tous les signes de cette identité réinventée.



Fig. 10. Sigle de l'Association des photographes amateurs de Hambourg, 1893.

- 53 Dessiné par l'artiste Paul Düyffke à l'occasion de l'exposition, ce sigle figurait sur le diplôme d'honneur distribué à 200 exemplaires⁵⁸(fig. 9). Dans un médaillon quadrifolié orné de narcisses, il représente la ville de Hambourg que sous-tend un bandeau marqué « Hamburg ». Dans la quatrième feuille, à la base, un cygne ouvre ses ailes. Il est frappant de constater que les choix iconographiques se portent sur une définition singulière de la ville – définition jugée « originale » par un journaliste hambourgeois qui y voyait « une variante de l'écusson de Hambourg⁵⁹ » (fig. 10). Il est frappant aussi de constater que ces choix ne se contentent pas d'une simple évocation maritime comme les sigles du club d'Altona (fig. 11) ou celui de Brême. Ils portaient sur les symboles d'une ville plus que sur ceux d'un club ou de la photographie à proprement parler.

Image11

Fig. 11. Sigle du club photographique d'Altona.

- 54 Plutôt que de reprendre le thème des portes fermées de la ville – symbole du port franc figurant déjà sur le sigle de la Société patriotique –, le dessinateur nous montre la ville elle-même, ses bâtiments et les trois paroisses de son centre – Saint-Nicolas, Saint-Michel et Saint-Pierre – baignées sous le même soleil. Il nous montre une ville qui renaît sous le soleil levant, unie contre l'épidémie et contre la discorde. Or ce choix insiste sur deux aspects majeurs. D'une part l'idée d'une ville qui renaît de ses cendres. Le soleil levant et la position du cygne rappelant celle d'un phœnix en sont les symboles. Deux ans plus tard, pour marquer la scission à l'intérieur de l'Association photographique⁶⁰ (fig. 12), le cygne sera remplacé par un véritable phœnix, reconnaissable à son bec et aux flammes. D'autre part, ce sigle reprend le thème de la ville chrétienne, unie contre la peste, iconographie déjà fixée au XVII^e siècle. Les clochers de la ville se découpaient déjà sur le ciel et les rayons du soleil signifiaient la protection divine. Dans des circonstances analogues de crainte de l'épidémie et de montée de l'antisémitisme, la ville affichait des

symboles chrétiens et insistait par la même occasion sur son identité continentale : elle était l'« avant-poste » de la chrétienté⁶¹. Dans la tradition qui lie les sociétés artistiques et littéraires au destin de cette république, l'Association photographique a souhaité ici reconstruire l'image de Hambourg en y intégrant les changements fondamentaux de son histoire.



Fig. 12. Sigle de la Société d'encouragement de la photographie amateur, 1895.

- 55 L'exposition avait donc des rôles multiples, dans une chaîne événementielle complexe. Elle matérialisait la réponse collective de la société civile aux conséquences politiques d'une catastrophe sanitaire, à celles de l'aspiration des classes moyennes et populaires à une meilleure représentation politique et à la nécessité d'actualiser l'identité hambourgeoise en suivant le mouvement de son intégration dans l'espace germanique. Elle ne découlait pas seulement du désir de prestige social, mais aussi d'une volonté de prendre position dans l'espace public pour unifier un monde social en crise. Si, sans l'avouer, sans même le suggérer, cette élite attendait une contre-prestation à ce don des honneurs, c'était un vague espoir de paix sociale et de raffermissement de l'identité culturelle hambourgeoise.
- 56 L'image, nous dit Horst Bredekamp, est le « médium de conflits sociaux⁶² ». Elle est en effet l'enjeu de représentations sociales du monde social, car autour d'elle, les acteurs entrent en concurrence, se livrent des batailles symboliques, renforcent leurs positions dans le débat sur ses usages et ses interprétations. Mais il arrive parfois que l'image soit le médium de larges consensus, qui laissent planer l'espoir d'une entente de long terme. C'était le cas à Hambourg, où, à un moment de crise, la créativité collective, la pratique photographique en amateur, véhiculait des opinions partagées, motivées par le désir de voir se renforcer le corps de la ville autour de la société civile libérale.

NOTES

1. Cf. Fritz KEMPE, *Kunstphotographie um 1900 in Deutschland und ihre Beziehungen zum Ausland*, Stuttgart/Bad Cannstatt, cat. exp., Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1982 ; Enno KAUFHOLD, "Photographie und Malerei im Übergang. Bildkultur in Hamburg vor der Jahrhundertwende", in *Kunstphotographie um 1900. Die Sammlung Ernst Juhl*, cat. exp., 23 juin-27 août 1989, Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe, 1989 ; Margaret KRUSE et Helmut LEPIEN, "Von der Amateurphotographie zur Kunstphotographie", in H. LEPIEN (dir.), *Kunst ins Leben. Alfred Lichtwarks Wirken für die Kunsthalle und Hamburg von 1886 bis 1914*, cat. exp., Kunsthalle, Hambourg, 9 déc. 1986-1er fév. 1987, Hanovre, Schäfer, 1986, p. 104-122.
2. Sur le déclin du libéralisme et de la politique des notables, voir : Geoff ELEY, "Notable Politics, the Crisis of German Liberalism, and the Electoral Transition of the 1890s", in Konrad H. JARAUSCH et Larry Eugene JONES, *In Search of a Liberal Germany. Studies in the History of German Liberalism from 1789 to the Present*, New York/Oxford/ Munich, Berg, 1990, p. 187-216. Sur la fin des notables dans les villes allemandes, voir Pierre AYCOBERRY, "Les luttes pour le pouvoir dans les grandes villes de l'Allemagne impériale", *Mouvement social*, n° 136, 1986, p. 83-102.
3. Voir Christa BERG et Ulrich HERRMANN, "Einleitung und Kulturkrise. Ambivalenzen der Epoche des Zweiten Deutschen Kaiserreichs. 1870-1918", in C. BERG (dir.), *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte*, t. 4 : 1870-1918. *Von der Reichsgründung bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Munich, Beck, 1991.
4. Sur « l'écatement de l'espace public bourgeois », voir Wolfgang J. MOMMSEN, *Bürgerliche Kultur und Künstlerische Avantgarde. 1870-1918. Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich*, Francfort-sur-le-Main, Ullstein, 1994.
5. Voir Christian JOSCHKE, *La Photographie amateur au miroir de l'institution. L'exemple d'Alfred Lichtwark, Hambourg 1886-1914*, mémoire de DEA, EHESS, 2001, p.102.
6. Carsten MEYER-TÖNNESMANN, *Der Hamburgische Künstlerklub von 1897*, Hambourg, Christians, 1985, p. 23.
7. Voir *Kunstphotographie um 1900. Die Sammlung Ernst Juhl*, op. cit.
8. Dédicace faite à l'exemplaire du catalogue de Juhl, citée par M. KRUSE et H. LEPIEN, art. cit., p. 105.
9. Thorstein VEBLEN, *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Gallimard, 1970. La parution anglaise de cet ouvrage date de 1899.
10. Pour l'organisation de l'exposition, Juhl fit appel aux anciens réseaux diplomatiques de la ville, ce qui explique la présence de si nombreux clubs étrangers. Il faisait figurer la liste des consuls de chaque pays représenté : l'Autriche-Hongrie, les États-Unis d'Amérique, la Belgique, les États-Unis du Brésil, le Chili, le Danemark, la France, la Grèce, la Grande-Bretagne, les îles de Hawaï, le Japon, la Corée, les États-Unis du Mexique, les Pays-Bas, la Perse, le Portugal, la Suède et la Norvège, la Suisse, l'Espagne, la Turquie et Zanzibar. Cf. Circulaire de l'exposition, dans le *Classeur Juhl*, archives du Museum für Kunst und Gewerbe (ci-après JMKG), p. 8.
11. Cf. le détail du budget, JMKG, p. 46.
12. Fritz Kempe parle de 458 photographes et de 6 000 clichés, et s'appuie sur la presse quotidienne ; nous nous appuyons, quant à nous, sur les chiffres du catalogue de l'exposition suivante, celle de 1894, où est livré un court compte-rendu de celle de 1893. Cf. *Jahresausstellung des Amateur-Photographen-Verein in der Kunsthalle zu Hamburg*, cat. exp., Hambourg, Kunsthalle, 1894.

13. Cit. in H. LEPPHEN (dir.), *Kunst ins Leben : Alfred Lichtwarks Wirken für die Kunsthalle und Hamburg von 1886 bis 1914*, op. cit., p. 11.
14. "Internationale Ausstellung von Amateur-Photographien", *Deutsches Blatt*, 1er oct. 1893.
15. Sur le lien entre économie, technique et goût, voir Ingeborg CLEVE, *Geschmack, Kunst und Konsum. Kulturpolitik als Wirtschaftspolitik in Frankreich und Württemberg (1805-1845)*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1996.
16. F. KEMPE, *Kunstphotographie...*, op. cit., p. 4-6 ; M. KRUSE et H. LEPPHEN, art. cit., et E. KAUFHOLD, "Photographie und Malerei im Übergang. Bildkultur in Hamburg vor der Jahrhundertwende", art. cit.
17. Thilo KOENIG, "'Feine Bilder'. Die internationale Kunstphotographie und der Beitrag Amerikas zu den Hamburger Ausstellungen", in *Kunstphotographie um 1900*, op. cit., p. 47-56.
18. C'est l'argument de F. KEMPE : cf. F. KEMPE, *Vor der Camera : Zur Geschichte der Photographie in Hamburg*, Hambourg, Christians, 1976. Sur la question de la légitimation culturelle des pratiques artistiques, voir Pierre BOURDIEU, "Le marché des biens symboliques", *L'Année sociologique*, 1971, 22, p. 53-126.
19. Oscar Riecke prétend que d'innombrables clichés ont été refoulés par la commission de sélection, cf. "Internationale Ausstellung von Amateur-Photographien", *Fremdenblatt*, 1^{er} oct. 1893, JMKG, p. 52.
20. Dans un article récent, Anne McCauley évoque l'intérêt de certains historiens d'art, en particulier de Lichtwark, pour la « photographie populaire ». Néanmoins, si elle participe du même intérêt pour le peuple, l'entreprise présente de Lichtwark n'est pas historiographique, mais vise à dynamiser la créativité collective. Cf. Anne MCCAULEY, "En dehors de l'art. La découverte de la photographie populaire, 1890-1936", *Études photographiques*, n° 16, mai 2005, p. 51-73 ; et sur un sujet proche, C. JOSCHKE, "Aux origines des usages sociaux de la photographie. La photographie amateur en Allemagne entre 1890 et 1910", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 154, sept. 2004, p. 53-66.
21. Alfred LICHTWARK, *Die Bedeutung der Amateur-Photographie*, Halle-sur-la-Saale, Wilhelm Knapp, 1894.
22. Id., *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken*, Hambourg, Lütcke und Wulff, 1897, et *Die Erziehung des Farbsinnes*, Berlin, Cassirer, 1901 ; une intervention de Lichtwark sur le sujet de l'enseignement technique : "Kunst in der Schule", *Zeitschrift für gewerblichen Unterricht*, n° 3, 1888-1889, p. 9-13.
23. Cf. Heinz SPIELMANN, *Justus Brinckmann, Hamburger Köpfe. Herausgegeben von der ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius*, Hambourg, Ellert & Richter, 2002.
24. Cf. A. LICHTWARK, "Die neunte Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen", *National Zeitung*, 37^e année, n° 125, 26 fév. 1884.
25. G. PAULI, *Alfred Lichtwark*, op. cit.
26. Sur la notion de dilettantisme, voir Andreas SCHULZ, "Der Künstler im Bürger. Dilettanten im 19. Jahrhundert", in Dieter HEIN et Andreas SCHULZ (dir.), *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*, Munich, 1996. Voir également : Indina KAMPE, "Gustav Schliefer, 1857-1935 ; der programmatische Dilettant", in Henrike JUNGE (dir.), *Avantgarde und Publikum : zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, Cologne, Weimar, Vienne, Böhlman, 1992, p. 291-297.
27. A. LICHTWARK, *Die Bedeutung der Amateur-Photographie*, op. cit., p. 3.
28. Gerhard KRATZSCH, *Kunstwart und Dürerbund. Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1969.
29. Lichtwark s'opposait en effet au verbiage de la critique d'art. Cf. A. LICHTWARK, *Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus*, Dresden, Gerhard Kühtmann, 1897, p. 13-15.

30. Nous reprenons ici le terme de Jürgen HABERMAS. Cf. *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* (trad. par M. Buhot de Launay), Paris, Payot, 1978.
31. *Photographische Rundschau*, Procès-verbaux, 1894, n° 7, p. 10-14.
32. *Ibid.*
33. Il fut créé par sept hommes peu connus du milieu photographique : M. Kanning, Friedrich H. C. Sasse, Adolf E. H. Schmidt, Kaufmann Friedrich, A. Helm et F. W. Röhe.
34. C'est ce que montre Jens JÄGER, "Amateurphotographen-Vereine und kunstphotographische Bewegung in Hamburg 1890-1910", in *Kunstphotographie um 1900*, op. cit., p. 33-38.
35. Sur cette petite révolution, voir *Photographische Rundschau*, Procès-verbaux, 1895, 7, p. 1 et p. 11-17.
36. C'est l'interprétation d'Enno Kaufhold. Cf. E. KAUFHOLD, *Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900*, Marburg, Jonas, 1986.
37. Voir Margaret HARKER, *The Linked Ring: the secession movement in photography in Britain, 1892-1910*, Londres, Heinemann, 1979 et sur le Trifolium de Vienne, A. AUER, art. cit.
38. Voir l'interprétation des avant-gardes par W. J. MOMMSEN, op. cit.
39. Michel Poivert a déjà relativisé cette hypothèse à l'exemple du photo-club parisien. Ce club, nous dit-il, n'est pas né d'une sécession avec la Société française de photographie, mais avait ses "parrains" parmi ses membres. Cf. Michel POIVERT, *Le Pictorialisme en France 1892-1914*, thèse de doctorat, université de Paris I, 1992, en particulier "Les parrains", p. 31-38.
40. Cette expression d'Aby Warburg est notée dans le journal intime de Gustav Schliefer cité par C. MEYER-TÖNNESMANN, *Der Hamburgische Künstlerklub von 1897*, op. cit., p. 42, note 105 : Warburg vise notamment les associations suivantes : Hamburger Kunstgesellschaft (1904), Bunte Kuh (1908), Kunstrunde (1912).
41. Voir Franklin KOPITZSCH, "Zur politischen Bedeutung patriotisch-gemeinnütziger Gesellschaften. Die Sozietäten in Hamburg und Lübeck als Beispiel", in Erich BÖDEKER, Étienne FRANÇOIS, *Aufklärung/Lumières und Politik: zur politischen Kultur der deutschen und französischen Aufklärung*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 1996, p. 301-317.
42. A. LICHTWARK, *Hamburg. Niedersachsen*, Dresde, 1897, p. 52, cit. in F. KOPITSCH, art. cit., p. 314.
43. Les *Bürger* étaient ceux qui payaient le *Bürgergeld*, un cens.
44. Renate HAUSCHILD-THIESSEN, *Bürgerstolz und Kaiserstreue. Hamburg und das Deutsche Reich von 1871*, Hambourg, Christians, 1979.
45. Les prix Lechner et Suter en sont des exemples. Pour la liste des prix de l'exposition (1893), voir C. JOSCHKE, *Les yeux de la nation. Photographie amateur et société dans l'Allemagne de Guillaume II*, Paris, thèse en histoire (EHESS), 2005, p. 420.
46. Pour Goerke, le caractère symbolique de ces prix garantissait le désintéressement des participants et par conséquent la pureté de leur concours, cf. art. cit., p. 385.
47. C'est ce que nous enseigne toute une tradition historiographique que reprend Natalie ZEMON DAVIS dans son *Essai sur le don dans la France du XVI^e siècle*, Paris, Seuil, 2003. Pour ce qui concerne le mécénat artistique, Manuel Frey insiste sur l'existence d'une contre-prestation symbolique dans le mécénat, en s'appuyant sur le modèle de Bourdieu ; cf. "Le capital symbolique", in P. BOURDIEU, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, p. 191-207. Frey donne dans son introduction une bonne synthèse sur la question du mécénat artistique : "Macht und Moral des Schenkens. Staat und bürgerliche Mäzene vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart", in Thomas GAEHTGENS, Jürgen KOCKA et Reinhard RÜRUP (dir.), *Bürgerlichkeit, Wertewandel, Mäzenatentum*, t. 4, Berlin, Fannei & Walz, 1999.
48. F. KOPITZSCH, art. cit. Ce n'est que plus tard que se réalisa cet élargissement : en 1896, le cens (*Bürgergeld*) est baissé et en 1906, il est aboli. Cf. Friedrich JERCHOW, "Politik und Parteien", in Volker PLAGEMANN (dir.), *Industriekultur in Hamburg*, Munich, Beck, 1984, p. 363-370.

49. Elle allait certes être la dernière de l'histoire hambourgeoise, mais elle avait provoqué une crise politique et son éradication nécessita un revirement important dans la politique sanitaire de la ville – notamment la transformation complète du réseau d'aduction d'eau et l'instauration d'un système de filtrage.
50. Richard EVANS, *Death in Hamburg, Society and Politics in the Cholera Years, 1830-1910*, Oxford, Clarendon Press, 1987.
51. Dans les quartiers de Saint-Michel et Saint-Jacob, le choléra a fait plus de 8 600 morts. Cf. F. JERCHOW, art. cit. p. 366.
52. R. EVANS, *op. cit.*, p. 384.
53. *Ibid.*, p. 391.
54. Guillaume II fit une visite officielle à Hambourg à l'occasion de l'adhésion de la ville à la zone de libre-échange. Cf. Werner JOCHMANN (dir.), *Hamburg. Geschichte der Stadt und ihrer Bewohner*, t. 2 : *Vom Kaiserreich bis zur Gegenwart*, Hambourg, Hoffmann & Campe, 1986.
55. G. KRATZSCH, *op. cit.*
56. Hambourg est toujours considérée comme « la porte de l'Allemagne sur le monde » (« Deutschlands Tor zur Welt »).
57. Cf. note 11.
58. Altona NACHRICHTEN, 10 oct. 1894, JMKG, p. 54.
59. Ce journaliste a cru bon de souligner l'originalité du choix iconographique : « On admira aussi beaucoup le diplôme d'honneur, dessiné par Paul Düyffke avec une variante originale de l'écusson de Hambourg, formé de la tour de Saint-Nicolas, de Saint-Michel, Saint-Pierre et du cygne de l'Alster. », *Hamburger Correspondent*, 1^{er} oct. 1893, p. 17, JMKG, p. 49.
60. Cf. note 37.
61. Jutta BRADEN, "Die Hamburger Judenpolitik und die lutherisch-orthodoxe Geistlichkeit im 17. Jahrhundert", *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte*, 2003, 89, p. 1-40.
62. Horst BREDEKAMP (dir.), *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1975.
-

AUTEUR

CHRISTIAN JOSCHKE

EHESS-Université de Strasbourg II